



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Filozofia, czyli służba Muzom : o potrzebie dialogu między filozofią a sztuką

Author: Dariusz Rymar

Citation style: Rymar Dariusz. (2014). Filozofia, czyli służba Muzom : o potrzebie dialogu między filozofią a sztuką. W: U. Szuścik, E. Linkiewicz (red.), "Sztuka, edukacja, kultura : z teorii i praktyki edukacji artystycznej" (S. 30-46). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Dariusz Rymar

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Artystyczny

Instytut Sztuki

Filozofia, czyli służba Muzom O potrzebie dialogu między filozofią a sztuką

Platoński stosunek do sztuki bywa ulubionym przedmiotem ataku współczesnej teorii sztuki. Tradycję krytyki platonizmu, jako negatywnego punktu odniesienia dla współczesnej refleksji poświęconej kulturze artystycznej zainicjował Fryderyk Nietzsche, oceniając, że: „Platon był największym wrogiem sztuki, jakiego Europa wydała na świat”¹.

Założyciela Akademii obwinia się o zapoczątkowanie tendencji ograniczania sfery wolności, wypomina się postulaty recenzowania sztuki i nadzoru jej edukacji. Postrzeganie Platona jako wroga sztuki jest przejawem wielostronnego nieporozumienia. Jednym z nich jest przenoszenie tych aspektów Platońskiej krytyki sztuki, które mają charakter lokalny i ściśle zależny od kontekstu, do współczesnych sporów o sztukę. Oponenci nie tylko gubią dialektyczny wymiar Platońskiej refleksji, ale poruszają się na krawędzi wewnętrznych sprzeczności. Jeśli według znacznej części współczesnych myślicieli sztuka ma charakter ściśle kontekstualny, to argumenty Platońskie musiałyby dotyczyć innej sztuki niż tej, która powstaje aktualnie. Jeśli jednak Platońskie uwagi na temat kultury artystycznej przenosi się do aktualnych dyskusji o sztuce, to *implicite* przyjmuje się, że argumentacja Platona zachowuje aktualność, co zarazem potwierdzałoby ponadczasowy i uniwersalny charakter tej refleksji. To zaś wprowadza aporię z antyesencjonalnymi założeniami koncepcji estetycznych, przeciwstawiających się założeniom Platona. Powstaje tu swoista zależność negatywnej dialektyki,

¹ F. NIETSCHE: *Zur Genealogie der Moral*. W: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. v. G. COLLI, M. MONTINARI. Bd. 5. Walter de Gruyter, München, Berlin, New York 1988, s. 472. „Plato sei der grösste Kunstfeind, den Europa bisher hervorgebracht hat”.

której ruch myśli jest napędzany ponawianym wysiłkiem zaprzeczania stałym punktom odniesienia. Należałoby bliżej przeanalizować argumentację stanowisk antyesencjonalnych. Istotna część współczesnej estetyki jest rozwinięciem filozoficznego nihilizmu, zainicjowanego przez Friedricha Nietzschego. Autor *Wiedzy radosnej* przyjął, jak wiadomo, że nie ma żadnych stałych zasad, wszystkie relacje są splotem niepowtarzalnych warunków punktów odniesienia. Można zauważyć, że popełniany jest tu błąd *petitio principii*, bowiem nawet, jeśli jest tak, że nie udało się dotąd sformułować przekonujących zasad w estetyce i teorii sztuki i piękna, to nie oznacza, iż w ogóle takie ujęcie jest niemożliwe. Kolejną kwestią obecną w interpretacjach kontynuatorów Nietzscheańskiej krytyki jest stereotypowy stosunek do nauki Platona. To uproszczone ujęcie ma swoje źródło w interpretacji Arystotelesa, który przypisywał Platonowi wprowadzenie aporii „dwóch światów”. Przez stulecia błąd tego odczytania był utrwalany przez ontologie teologiczne, które w tak rozumianym wykładzie Platona widziały swego głównego obrońcę. Jednakże wraz z odchodzeniem zachodniej kultury od metafizyki religijnie uwarunkowanej, zaczęła narastać fala krytyki wobec platonizmu. Niechęć tę przerwał idealizm niemiecki, jednakże później nasiliła się ona jeszcze, wraz odrzuceniem idealizmu nastąpił radykalny odwrót od metafizyki, a dla wielu myślicieli (Friedricha Nietzschego, Martina Heideggera, Karl R Platon, Richard Rorty) Platon stał się patronem anachronicznej — jak uważano — metafizyki.

Obok tego można mówić o zwrocie zainteresowań platonizmem. Począwszy od XIX wieku zaczęto prowadzić dokładniejsze studia nad antycznym dorobkiem. W Niemczech w tym samym czasie, w którym popularyzują się refleksje Friedricha Nietzschego, intensyfikowane są badania na dorobkiem Platona. Przykładowo w ramach Szkoły Marburskiej szczególne znaczenie miało badanie nauk Platona. Paul Natorp widzi tu antycypację transcendentального charakteru filozofii, na co wskazuje to już sam tytuł rozprawy stanowiącej *magnum opus* drugiego scholarchy Szkoły Marburskiej z 1903 r.: *Platons Ideenlehre. Eine Einführung in den Idealismus* (Platońska nauka o ideach. Wprowadzenie do idealizmu). Nicolai Hartmann publikuje kilka lat później pierwszą swoją znaczącą rozprawę *Platos Logik des Seins* (1909), która inicjuje systematyczną aporetykę, intensywnie rozwijaną w późniejszych pracach. Można powiedzieć, że to zwrot do późnej myśli Platońskiej umożliwił filozofowi stworzenie jednej z najbardziej oryginalnych koncepcji, która być może najlepszy czas ma dopiero przed sobą. Nicolai Hartmann zwrócił uwagę, że zasadniczy błąd odczytania myśli Platońskiej został popełniony przez Arystotelesa, który zinterpretował tę naukę jako rodzaj „przesądu, a Arystotelesowska polemika z nauką o ideach uczyniła ten historyczny błąd prawie niemożliwym do usunięcia”².

² N. HARTMANN: *Jak w ogóle możliwa jest krytyczna ontologia? Przyczynek do ugruntowania ogólnej nauki o kategoriach*. Przeł. A.J. NORAS. W: IDEM: *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej XXVII—XXVIII*. Kraków 2000, s. 20.

Chwilę później wyjaśnia:

Idee, które są oddzielone od rzeczy, nie mogą przecież być pryncypiami rzeczy. Bóg, który posiadałby takie idee, w tak niewielkim stopniu mógłby poznawać bądź opanować za ich pomocą rzeczy jak człowiek przykuty do sfery rzeczy — idee. Ten bezowocny pogląd niesłusznie przypisuje się Platonowi, gdy tymczasem nikt nie zwalczał go tak mocno jak on³.

Szczególnie przenikliwa jest obserwacja dotycząca Platońskiego *Parmenidesa*. W przypisie czytamy:

Historycznie można także odwrócić perspektywę i patrząc wstecz, ująć wszelkie dialektyczne badania platońskiego *Parmenidesa* jako rodzaj »dedukcji transcendentalnej« idei — oczywiście bez oznaki subiektywizmu. Tym bowiem, co ostatecznie zostało w niej przewyżnione, jest właśnie oddzielenie (*Chorismos*) idei: połączenie (*Symploke*) prowadzi do »przeciwieństwa idei«, *concretum*⁴.

Stagiryta pominął fakt, że Platon w dialogu *Parmenides* sam sproblematyzował zagadnienie statusu istot rzeczy, wskazując, że postulat rzeczywistości samej w sobie ma charakter hipotetycznego paradygmatu, który wymaga wielostronnej weryfikacji, z uwzględnieniem dialektyki negatywnej.

W krajach anglosaskich badania Cornforda przyczynią się do ponownego wzrostu zainteresowania dialektyką. Coraz częściej badacze z uznaniem odwołują się do opinii Hegla, według którego dialog jest arcydziełem antycznej dialektyki⁵. W ocenie ekspertów, zajmujących się obecnie analizą Platońskiego *Parmenidesa*, dialog ten przechodził najbardziej burzliwe zmiany interpretacyjne w historii filozofii, spośród wszystkich utworów Platona.

W ciągu stulecia badań nad Platonem zmienia się obraz tej filozofii, miejsce dawnego wyobrażenia o skostniałej i przestarzałej metafizyki zastępuje ujęcie tej koncepcji jako dialektycznej, w znacznej mierze otwartej, krytycznej, prowokującej do dynamicznego ruchu myśli. Jahan van Benthem jeden z twórców współczesnych logik dynamicznych, upatruje tu źródeł logik, które starają się symulować ludzkie myślenie w przestrzeni cybernetyki. Ponadto Benthem zauważa, iż dialektyka Platońska miała charakter debaty prawnej, filozoficznej i politycznej. I to wielorakie interaktywne pośrednictwo pojawia się na nowo we współczesnych czasach.

³ Ibidem, s. 21.

⁴ Ibidem, s. 21, przyp. 3.

⁵ Por. G.W.F. HEGEL: *Phänomenologie des Geistes*. Berlin, Verlag von Dunder und Humboldt, 1832, T. 2, s. 57. Por. także G.W.F. HEGEL: *Vorlesungen. Über die Geschichte der Philosophie*. Hamburg, Pierre Garniron und Walter Jaeschke, T. 8, cz. 2, s. 33.

Poszukiwanie analogii pomiędzy zaawansowanymi strategiami logicznymi a dialektyką Platona ma charakter ograniczony, między innymi dlatego, że dochodzi tu wymiar jakościowy, hierarchiczny o różnej wysokości, a nie tylko o różnej mocy logicznej.

Metodologię takiego ćwiczenia (*gymnasia*) Platon najpełniej ukazuje w *Parmenidesie*. Kenneth Sayre wskazuje, że Platon począwszy od *Sofisty* buduje metodę dialektyczną, rozwija ją w *Polityku* a pełną dojrzałość osiąga w *Parmenidesie*⁶. Utwór ten nie ma żadnego zewnętrznego tematu, jest niejako ćwiczeniem (*gymnasia*) w sobie samym, ponieważ jego celem jest wykształcenie dojrzałego sposobu filozofowania. Między innymi z racji na brak wyraźnych rozwiązań jest najmniej dogmatyczny. Pierwsza część tego utworu jest jeszcze w miarę przyjazna, druga stanowi wyzwanie, które do dziś spędza sen z powiek badaczy, usiłujących poważniej potraktować sens tej lekcji.

Systematyczne analizowanie przez czytelnika wewnętrznych aporii ma prowadzić z jednej strony do ich rozwiązywania, z drugiej do uzyskania pogłębienia umiejętności dialektycznych warunkujących uzyskanie filozoficznej dojrzałości. Tymczasem współcześnie ujęcia kultury i sztuki niemal pomijają analizę *meta-teoretyczną*, w analizowaniu własnych podstaw. Ponadto znaczna część refleksji dotyczącej kultury artystycznej sprowadza swoją rolę do dialektyki negatywnej, nie wychodząc poza wskazanie jak nie jest.

Parmenides w pierwszej części dokonuje refutacji założenia o uczestnictwie tego, co zmysłowe w istotach samych wskazując, że z perspektywy doznań zmysłowych nigdy nie uzyskamy kompletu danych. Innymi słowy – w ontologii oddolnej nigdy nie dojdziemy do uchwycenia istoty samej. Eleata następnie zauważa, że jeśli nie uchwytymylibyśmy istot samych a jedynie ich *homonimy*, to w wyniku radykalnego oddzielenia istot od naszych ujęć, poznanie prawdziwe byłoby niemożliwe. Od tego momentu rola Sokratesa ogranicza się do biernego potakiwania Eleacie. Parmenides, widząc bezradność młodego Sokratesa, wypomina adeptowi filozofii niecierpliwość, zarazem zachęcając go do pogłębienia refleksji:

Wcześniej bowiem, powiedział, zanim zdążyłeś się wyćwiczyć Sokratesie, oddzielasz to, co piękne jak i sprawiedliwe i dobre jak i jedno każdej z istot. [...] piękna i doprawdy boska jest gorliwość, która pobudza Twą mowę, poznaj dobrze i ściśle [*eu isthi*]; wywódtz z samego siebie, i bardziej ćwicz się w tym, co wielu nazywa bezużyteczną gadatliwością; nadal jeszcze jesteś młody; jeśli jednak nie /będziesz ćwiczył/, to będzie się wymykała tobie prawda⁷.

To ogólne zalecenie jest dla młodzieńca niejasne, stąd Parmenides dookreśli sposób prowadzenia ćwiczeń:

⁶ K. SAYRE: *Dialectic by negation in thre Dialogues*, in *Reading Ancient Texts*, Vol. 1: *Presocratics and Plato*, Suzanne Stern-Gillet and Kevin Corrigan, Leiden: Brill, 2007.

⁷ PLATON: *Parmenides*, 135c8-136e4 (tłumaczenie własne).

Dlatego, powiedział, jeśli chcesz, odnośnie tej hipotezy, którą Zenon zakładał, jeśli wiele jest, co powinno wynikać i dla wielości ze względu na nią samą, jak i ze względu na jedno, a także to jedno ze względu na nie samo, jak i ze względu na wielość: i znowu, jeśli nie jest wiele, co wynika, zarówno dla jedna, jak i wielości, i w stosunku do siebie, jak i ze względów wzajemnych; [...] krótko mówiąc, ze względu na cokolwiek zawsze, gdybyś zakładał, że jest będące, to i, że nie jest będące⁸.

Przytoczone wyżej zalecenie, odnośnie sposobu prowadzenia ćwiczeń, można adaptować do rozważań o pięknie; trzymając się gramatycznej struktury instrukcji, powinniśmy przyjąć rozróżnienie na przymiotnik „piękny” oraz rzeczownik „piękno”. Wówczas formuła metodologiczna mogłaby brzmieć: **jeśli piękne jest, co wynika dla piękna ze względu na nie samo, jak i ze względu inne; a także dla innych ze względu na nie same, jak i ze względu na piękno; i znowu jeśli, nie ma tego, co piękne, co wynika zarówno dla Piękna, jak i innych, w stosunku do siebie, i ze względów wzajemnych.** Instrukcja ta generuje osiem hipotez; z braku czasu ograniczę się tylko do tych, które wydają się najistotniejsze:

Hipotezę pierwszą można by połączyć z ujęciem w słynnej mowie Diotymy z Platonskiej *Uczty*:

niezmienne i wieczne, a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka⁹.

Piękno jest najwyższym przedmiotem duchowej erotyki, umiłowaniem doskonałości. Nie można go wypełnić żadną konkretną treścią, można jednak w sposób konkretny odczuwać wewnętrzne pojednanie, o ile uzyska się tą zdolność noetycznego kontemplowania tego, co nieskazitelne. Ponieważ tego doświadczenia nie można opisać nikomu, kto nie doznaje empirii ducha, to dla ludzi zdominowanych przez zewnętrzne doświadczenie takie piękno jest niczym. Z tej perspektywy w odniesieniu do piękna można byłoby użyć formuły zamykającej pierwszą hipotezę:

[Piękno] ani nie jest nazwą samą, ani nie jest sensem, ani nie jest poznaniem, ani doznaniem, ani mniemaniem. [...] Zatem nikt nie nazwie go, toteż w najmniejszym stopniu nie wypowie, nawet nie będzie /mógł/ o nim mniemać, nie będzie ono poznawalne i w żadnej mierze nie urzeczywistni się jakoś w samych wrażeniach zmysłowych.

* * *

⁸ Ibidem, 136 a4—c5 (tłumaczenie własne).

⁹ PLATON: *Uczta*, 211b. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1982.

Gdyby dokonać transpozycji hipotezy drugiej, to przedmiotem rozważań byłoby piękno w różnych egzemplifikacjach. Hipoteza ta zakłada, że można zarazem uchwycić piękno samo, jak i to, co piękne, oraz to, co jest różne od piękna. Opierając się na hipotezie drugiej, nie uzyskamy jednak sposobów odróżnienia piękna samoistnego od piękna wcielonego.

Analogiczny problem można wskazać w dyskusjach, które toczono o temat piękna. Pomieszanie pojęciowe jest charakterystyczne dla tych refleksji estetycznych, które traktują ideał estetyczny jako istotę samą. Kiedy okazuje się, że ideały w ciągu dziejów bardzo mocno się zmieniały, a wrażliwość estetyczna jest zależna od kontekstu, wyciąga się wniosek o sprzeczności myślenia esencjonalnego z praktyką artystyczną. Zapewne trudno byłoby się nam przyzwyczaić do kolekcji antycznych rzeźb, gdyby zrekonstruowano ich polichromię. Pomalowany marmur klasycznych posągów wydawałby się znacznej części, spośród miłośników starożytności, czymś pozbawionym smaku w stopniu proporcjonalnym do intensywności malatury. Nie jest to jednak dowód, jak chcą niektórzy estetycy, błędu koncepcji esencjonalnych, lecz naiwnego rozumienia teorii istot.

Hipotezy negatywne

Znaczna część współczesnych teoretyków sztuki odnosi się do metafizyki w sposób negatywny. Theodor Adorno, mówiąc o możliwej duchowości w sztuce wskazuje, że jest ona osiągalna poprzez negację odniesień do transcendentaliów:

Spirytualizacja dokonuje się nie poprzez idee, które głosi sztuka, ale poprzez siłę, z jaką przenika warstwy pozbawione intencji i wrogie ideom. [...] Nowa sztuka spirytualizacji nie pozwala na to, by dalej, jak tego pragnie filisterska kultura, kłaść się prawdą, dobrem i pięknem¹⁰.

W innym miejscu mówi, że:

sztuka stała się harcowskim prawdy, dobra i piękna¹¹.

Adorno krytykuje *transcendentalia*, widząc w nich przejaw duchowego ubóstwa. Mają bowiem być regułami ograniczającymi twórczą swobodę geniusza, tymczasem:

to, co wzbronione, wyjęte spod prawa, przywabia geniusz artystyczny¹².

¹⁰ T.W. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994, s. 172.

¹¹ Ibidem, s. 116.

¹² Ibidem, s. 172.

Według Adorna odwołania do piękna nie tylko petryfikują duchowość, ale są wyrazem przemocy ducha. Wskazuje przy tym wyrazisty przykład, mówiąc, że w państwie Hitlera:

im więcej torturowano w piwnicach, tym bezwzględniej czuwano nad tym, aby dach spoczywał na kolumnach¹³.

Niemiecki filozof stawia przed sztuką zadanie oporu wobec niegodziwości:

Sztuka musi uczynić własną sprawą, to, co skazane jest na banicję, jako brzydkie¹⁴.

Nieco dalej dodaje:

Sztuka nie powinna się bronić przed zarzutem, że jest zwyrodniała, tam gdzie się z nim spotyka, wzbrania się ona przed aprobatą niegodziwego świata, jako spiżowej natury¹⁵.

Sztuka ponadto ma zajmować się tym, co mało znaczące i ulotne:

Dzieło sztuki jest procesem i chwilą¹⁶.

Zdaniem niemieckiego filozofa tylko przez zanegowanie tego, co ogólne, może ujawnić się prawda o człowieczym losie¹⁷.

Zestawienie *transcendentaliów* z kulturą filisterską, dokonane przez Adorno, budzi poważne wątpliwości. Filisterskie podejście skupia się na tworzeniu pozorów poprawności, będąc z gruntu fałszywe, bowiem wsparte na niedostatecznym rozumieniu przedmiotu rzeczy, tzn. takim, które nie dociera do prawdy, a zatem nie jest ani dobre, ani piękne. Adorno myli pojęcie idei z ideałem, które jest przejawem systematyzacji tego, co powierzchowne. Kultura filisterska poszukuje uproszczonych ideałów a nie egzemplifikacji idei. Można ponadto zapytać: czyż nie jest łatwiej wytwarzać rudymenarne artefakty niż wznosić wyrafinowane konstrukcje?; czy nie łatwiej ogarniać rzeczy o elementarnej strukturze niż orientować się w gęstwinie wewnętrznych związków? Można zatem powiedzieć, że to Adorno proklamuje nowy typ filisterstwa, epatującego negatywność oraz szczątkowość estetycznego doświadczenia.

¹³ Ibidem, s. 92.

¹⁴ Ibidem, s. 90.

¹⁵ Ibidem, s. 92.

¹⁶ Ibidem, s. 185.

¹⁷ Por. M.J. SIEMEK: *Wczesny romantyk późnej nowoczesności*. Posłowie do: T.W. ADORNO: *Minima moralia*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 1999, s. 331.

Szeregu minimalistycznym refleksjom, negującym ujęcia racjonalne, brakuje analiz prowadzonych na *metapoziomie*, który rozpatrywałby zasadność założeń. Można bowiem zauważyć, iż w każdym wypadku to umysł podjąć może zagadnienie somatycznych doświadczeń i dopiero na tym polu może je nie doceniać, przeszacowywać lub dokonywać trafnych ocen. Brak rozważenia roli umysłu wobec współczesnej *somaesthetic* może prowadzić do różnych form nieuświadomionego dogmatyzmu. Ujęcia transgresywne i minimalistyczne nie biorą pod uwagę, że nie ma symetrii pomiędzy doświadczeniami somatycznymi a ich rozumieniem.

Z argumentacji *Parmenidesa* wynika, że negatywne tezy, które radykalnie przekreśliłyby założenie istot rzeczy, nie dadzą się utrzymać, ponieważ konsekwentna realizacja takiego postulatu sparaliżowałaby możliwość porządkowania, klasyfikacji i jakiegokolwiek pozytywnego ujęcia rzeczy:

jeśli ktoś, Sokratesie, nie dopuściłby istoty każdego bytu, a spoglądałby z podziwem na wszystko inne, nie dokonując rozróżnień, ten rozproszyłby myślenie. Wzbraniając każdemu bytowi idei — która jest zawsze taka sama — zniweczyłby możliwość wszelkiego argumentowania¹⁸.

Nie do utrzymania jest również hipoteza, że istoty samodzielnie bytują w jakimś innym wymiarze rzeczywistości. Z kolei, jeśli istota (jedno) związana jest z wymiarem fizycznym, to powstaje i ginie, co dla Platona jest nie do przyjęcia. Pozostaje jeszcze inna możliwość: **jedno** jest w relacji z wielością lub ma różne egzemplifikacje w czasie; co umożliwiałoby powstawanie i ginięcie konkretnych rzeczy. Szczególnie zastanawiający jest fragment, w którym Platon mówi o znaczeniu *chwili*, rozpiętej pomiędzy dwoma, następującymi po sobie, stanami rzeczy:

Chwila (*exaiphnês*) [...] sama swą niezwykłą naturą stoi jakoś na straży, na granicy pomiędzy ruchem a spoczynkiem, nie bytuje w żadnym czasie, i względem tej /chwili/ właśnie, jak i z powodu niej, to, co poruszone, przechodzi w spoczynek, a spoczywające w poruszane¹⁹.

Platon podsuwa możliwość rozwinięcia ontologii oddolnej, rozpatrywanej od strony bytów fizycznych, co nie oznacza rezygnacji z intelligibiliów. Dany byt fizyczny może być chwilowym nośnikiem, w którym istota znajdzie swoją egzemplifikację. Byłoby to na pierwszy rzut oka zaskakujące odwrócenie tez, które powszechnie przyjmowane są za platońskie²⁰. Bytowanie konkretnej rzeczy byłoby konstytutywnym warunkiem „pojawienia się” jej istoty. Chwilę *exaifnes*

¹⁸ Ibidem, s. 135 b5 — c2.

¹⁹ PLATON: *Parmenides*, 156 d2 — e3.

²⁰ Kwestia ta niewątpliwie jest sporna, jej dowodzenie wymagałoby obszernej analizy, na którą tu: oczywiście nie ma miejsca.

można rozpatrywać jako moment swoistych „doznań”, olśnień, wiodących do wiedzy prawdziwej²¹.

Możemy pokusić się o następujące wnioski: *piękno* jest poza rzeczami, bez *piękna* nie byłoby żadnego poznania: gdyby człowiek nie miał żadnej pozytywnej motywacji rozwoju, trwałby w apatii poznawczej, wszystko byłoby nieokreślone. *Piękno jako takie* nie ma samodzielnego statusu bytowego, paradoksalnie zatem *piękno jest i nie jest*. Jeśli z analiz drugiej części *Parmenidesa* wynika, że niemożliwe jest realne bytowanie *intelligibiliów*, pozostaje tylko jedna możliwość, istoty nie mają samodzielnego statusu bytowego, wymagają nośnika ontycznego. Można powiedzieć językiem historycznego Arystotelesa, że *istota* aktualizuje się wtedy, gdy pojawia się odpowiednia relacja między poszczególnymi elementami i jakościami rzeczy. Piękno jest wyrazem miłości człowieka do wszelkich przejawów doskonałości, i choć żadne z realnych przejawów jej nie osiągają, to jednak jesteśmy zdolni do rozpoznania różnic jakościowych między różnymi egzemplifikacjami. Umysł uchwytyjący swoją własną rolę zauważa, że mimo iż realnie nie ma niczego doskonałego, to może odnosić się do tego poziomu. Każdy sam powinien w sobie odnaleźć Piękno, jako wyraz upodobania do samodoskonalenia. Według założyciela Akademii nie można sformułować prostej instrukcji właściwego myślenia, to proces, który można przeprowadzić tylko w osobistym doświadczeniu. Osiągnięcie takiej umiejętności pozwala uchwytywać niezmiennie piękno, pomimo że dane są nam tylko chwile.

* * *

Platon kilkakrotnie wskazywał, że dzieła sztuki są tylko zabawą, rozrywką i nie powinny stanowić przedmiotu najważniejszych rozważań. Bagatelizowanie przedmiotu rozważań należy do typowych chwytów platońskiej retoryki. Platon rzadko wypowiada istotne kwestie wprost, często prowokuje czytelnika do przemyślenia kwestii. Ponadto pomniejszanie roli sztuki pojawia się na tle „ślepej miłości” Greków do różnych form estetyzacji, co wykorzystywali manipulatorzy życia społecznego. Szczególnie wymowny jest fragment X księgi *Państwa*, gdzie Platon rzuca wyzwanie tym, którzy prozą lub poezją potrafiliby przemówić w obronie sztuki, a następnie wskazuje, że z racji na wrodzoną miłość do sztuki, każdy powinien obawiać się o swój ustrój wewnętrzny, „aby [...] nie wpaść z powrotem w tę dziecinną, a tak rozpowszechnioną miłość”²². Takie słowa są zrozumiałe tylko z ust kogoś, kto realnie doświadcza sugestywnej siły oddziaływania sztuki. Platon, atakując upodobanie do sztuki, kieruje swoje ostrze przeciwko *artystowskiemu* sposobowi bycia, w którym człowiek siebie „czyni wojownikiem zgnuśnienia” (*καὶ ποιήσῃ μάλθακὸν αἰχμητήν*)²³.

²¹ Por.: W. JANKE: *Plato. Antike Theologen des Staunens*, 2007, s. 194–195.

²² PLATON: *Państwo*, 608 a/b.

²³ Ibidem, 411b4.

Założyciel Akademii, budując swoją wizję dojrzałego społeczeństwa, przekształca diachroniczny mit Hezjoda w postać synchroniczną. Ludzie prezentujący szlachetniejszą osobowość powinni zachowywać znaczny stopień dystansu wobec sugestywności przekazu, presji społecznej, wartości materialnych czy rozkoszy zmysłowych. Cztery pokolenia: złote, srebrne, brązowe i żelazne to jakościowy podział ludzi, który można wskazać w każdej epoce. Według Platona podział ten dotyczy przede wszystkim dojrzałości duchowej, będącej rezultatem samopoznania. Rozwinięta duchowość ma charakter *immanentny*, wobec czego zachowuje znaczny stopień autonomii w stosunku do zewnętrznych oddziaływań. Warunkiem tej niezależności jest zdaniem założyciela Akademii dobra pamięć, co oznacza zdolność konsekwentnego postępowania — *arete*, tzn. wytrwałość w zmierzaniu do słusznego celu. Dopiero upowszechnienie takiego wysiłku samodoskonalenia rodzi nadzieję na „wyzwolenie rodu ludzkiego od nieszczęść”²⁴. W tym kształtowaniu odpowiedniego klimatu jakościowego awansu człowieczeństwa istotną rolę może odegrać „szlachetne kłamstwo”. Z wyjaśnień Sokratesa wynika, że opowieści z przymieszką kłamstwa są potrzebne tam, gdzie nasz opis jest niepełny. Implicite z rozważań wynika, że zdrowie duszy wymaga całościowego oglądu, do którego również należy geneza naszego świata. Ponieważ najodleglejsze źródła nie są dostępne poznaniu, potrzebne są takie opisy, które są prawdopodobne, przy minimalnej zawartości błędu, wówczas ich użyteczność porównywalna jest z lekarstwem *φάρμακον*. Argumentacja wykorzystuje dwuznaczność terminu *φάρμακον*, które oznacza lekarstwo, ale również truciznę, która w odpowiednich dawkach jest zbawienna, natomiast przy przedawkowaniu staje się trucizną²⁵. Dwuznaczność lekarstwa-trucizny wykorzystana zostanie szerzej w dialogu *Fajdros*, gdzie najpierw będzie odniesiona do erotyki oraz tradycji mitycznej, a następnie do sztuki pisma²⁶. Według Schofielda filozofia nie jest w stanie wpoić w strażników miłości dla działań społecznych²⁷. Dopiero „szlachetne kłamstwo”²⁸ kształtuje oczekiwany pozytywny stosunek emocjonalny do działalności publicznej. To właśnie taka forma „erotyki” sprawia, że strażnicy będą w stanie poświęcić swoje najlepsze siły służbie publicznej²⁹.

Platon dostrzega rolę obcowania z urokliwymi fikcjami nie tylko w okresie dorastania, ale również w wieku dojrzałym, stąd mówi:

²⁴ PLATON: *Listy*, VII, 326 b. Przeł. M. MAYKOWSKA. Lublin 1990, s. 27. Por. także *Państwo* 501e.

²⁵ PLATON: *Państwo*, 382d1—3.

²⁶ Por. FAJDROS, 229d — 230b oraz 274c — 275d.

²⁷ M. SCHOFIELD: *Fraternité, inégalité, la parole de Dieu: Plato's authoritarian myth of political legitimation*. W: *Plato's Myths*. Ed. C. PARTENIE. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009, s. 115.

²⁸ Por. PLATON: *Państwo*, 414b9 — c1.

²⁹ Por. M. SCHOFIELD: *Fraternité, inégalité...*, s. 113.

Kto nie obcuje z Muzą w żadnym sposobie, to choćby tam i było u niego w duszy trochę zamięłowania do wiedzy, to jednak, jeśli ono nauki żadnej i żadnych zagadnień nie kosztuje, ani się myśli żadną nie zabawia, ani innym kulturalnym zajęciem, to zaczyna słabnąć, robi się głuche i ślepe, bo go nic nie budzi i nie odżywia i kurzem przypadają jego spostrzeżenia³⁰.

Zagadnienie poznawczej „erotyki” Platon najlepiej rozwija w *Uczcie* i w *Fajdroście*, w dialogach komplementarnych i dopełniających się, można powiedzieć, że stanowią one swoisty — oparty na kontrastach — dyptyk.

W jednym i drugim dialogu pojawia się postać młodego Fajdrosa, który w obydwu wypadkach inicjuje *erotyczną* tematykę³¹. *Uczta* i *Fajdros* dopełniają się na zasadzie kontrastu. Relacja o przebiegu sympozjonu jest dalece niepewna, jak wynika z wyjaśnień Apollodorosa, który jest tu narratorem. Apollodoros wskazuje, że sam już nie pamięta dobrze szczegółów, całą mowę zasłyszał od Arystodemos, który też nie potrafił w pełni odtworzyć przebiegu zdarzenia. Przede wszystkim nie pamiętał ostatniego wyводу Sokratesa na temat twórczości dramatycznej: „Wszystkiego, o co tam szło, Arystodemos już nie pamiętał, bo od początku rozmowy nie słyszał i ciągle się kiwał, drzemiąc”³².

Uczta na różnych poziomach wprowadza osiem różnych ujęć mitu Erosa. Pierwsze trzy mowy wprowadzają problematykę erotyki w kontekście etyki i epistemologii, przy czym Erikskimachos, mówiąc o harmoniach muzycznych, zapowiada jak gdyby problematykę estetyczną. Zagadnienie to rozwiną *implicite* dwie następne mowy. Arystofanes już przez sam fakt, że jest słynnym autorem komedii *implicite* przywołuje zagadnienie twórczości literackiej i jakości estetycznych. Te ostatnie przejawiają się w dowcipnych rysach pierwotnej *androgynicznej* postaci człowieczej, która przyjęła formę kuli. Miała być wyposażona w podwójną ilość kończyn i dopełniające się narządy płciowe³³. Z kolei Agaton gospodarz sympozjonu — jak wyjaśnia narrator na początku dialogu — zorganizował biesiadę, ażeby uczcić swoje zwycięstwo w konkursie na najlepszą tragedię. Tym samym obydwaj mówcy uosabiają dwie przeciwstawne grupy jakości estetycznych. Mit Agatona, jest przejawem swoistej estetyzacji, polegającej na wyrafinowanej grze językowymi subtelnościami³⁴. Zagadnienie twórczości literackiej niejako ramuje cały utwór, bowiem relacja pomiędzy sztukami komedii i tragedii zostanie przywołana pod koniec dialogu. Wydaje się, że ta grę napięciami, którą Platon demonstruje w *Uczcie*, można byłoby potraktować jako model Platońskiego stosunku do sztuki. Sokrates po wystąpieniu Agatona zrazu podejmuje zdecydowaną krytykę dotychczasowych ujęć, którą następnie łagodzi,

³⁰ PLATON: *Państwo*, 411d. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1990.

³¹ Ch.L. GRISWOLD: *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, Yale University Press, 1986, 19.

³² PLATON: *Uczta*, 223d. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1982.

³³ Por. Ibidem, 189e — 193c.

³⁴ Por. Ibidem, 195a — 197e.

relacjonując przebieg rozmowy z Diotymą, wskazując, że sam niegdyś poniósł porażkę w dyskusji ze staruszką. Już samo to zestawienie w patriarchalnej kulturze Greckiej musiało być wyrazistym obrazem. Fikcyjne opowiadanie o spotkaniu z Diotymą zawiera w sobie mit o boskim sympozjonie z okazji narodzin Afrodyty, podczas którego miał zostać spłodzony Eros. Pojawia tu się zatem niejako mit zawarty w „mitycznej przypowieści”. Eros, syn Biedy i Dostatku jest obrazem filozofa, który doświadcza trudów ziemskiej egzystencji oraz nieodpartej potrzeby poznawczej, którą wiodąc go wzwyż, odsłania istotę rzeczy, wolną od wszelkich zmysłowych uwarunkowań. Jednakże, gdyby Platon miał być zwolennikiem kwietystycznego myślenia, jak to zakłada wielu interpretatorów, powinien na tym obrazie zakończyć konstrukcję *Uczt*. Tymczasem wzniosłe tony teleologicznego opisu zostają poddane swoistej *palinodii* estetycznej. Pojawienie się Alkibiadesa, to forma *perypetii*, która — jak wynika z analiz Arystotelesa w *Poetyce* — była charakterystyczna dla sztuki tragedii. Z kolei *wejście na scenę* „dobrze pijanego Alkibiadesa”, którego „wieńczył... z bluszczu i z fiołków jakiś wieniec gęsty, i wstążek miał na głowie bardzo wiele”³⁵, przywołuje sztukę komediową. Niemniej historia, którą opowiada o Sokratesie i jego udziale w wojnie pod Potidają, przybiera znowu poważne rysy, charakterystyczne dla tragedii³⁶. Mowa Alkibiadesa, która buduje obraz człowieka doskonałego, tworzy niejako mit filozofa, bowiem i w tym wypadku możemy się domyślać, iż mamy do czynienia z „noblewym kłamstwem”. Wreszcie orientujemy się, że cała konstrukcja postaci Sokratesa, jak i też przebieg całego sympozjonu są przejawami „urokliwej przypowieści”³⁷.

W tym kontekście można rozumieć zasygnalizowaną rozmowę o twórczości literackiej. Sokrates prowadzić miał rozmowę, której przebiegu Arystodemos, wskutek swej chwilowej słabości nie uchwycił³⁸. Platon *eksplicite* niewiele poświęca miejsca na pozytywną charakterystykę sztuki. Takie uwagi są rozproszone. Znaczące są porównania do sztuki, które pojawiają się w kontekstach, w których Platon rozważa najistotniejsze zagadnienia z zakresu filozofii społecznej czy teleologii. W *Państwie* Sokrates w metaforze obrazu malarzkiego mówi: „nigdy i na żadnej innej drodze szczęście w życiu państwa nie zawita, jeżeli państwa malować nie zaczną ci malarze, którzy mają boski wzór przed oczami”³⁹. Z kolei w *Fedonie* ostatni mit, który ma ukazać wieczną naturę duszy oraz jej teleologiczny charakter, wprowadzany jest poprzez obraz ziemi, która widziana z oddalenia ma przypominać najpiękniejsze barwy malowidła.

³⁵ Ibidem, 212e.

³⁶ Ibidem, 219e—221c.

³⁷ Najprawdopodobniej fikcyjną postacią jest Fajdros, podobnie też Diotyma, w której argumentacji wyraźnie przejawia się stanowisko dojrzałego Platona, zatem taka rozmowa w ogóle nie mogła się odbyć w czasie, kiedy żył Sokrates.

³⁸ PLATON: *Uczta*, 223d. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1982.

³⁹ PLATON: *Państwo*, 500e. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1990.

Platon zauważa niezwykle sugestywną rolę mitu, celnie tę rolę mitu w platońskiej dialektyce uchwycił Charles Griswold:

Mit, w przeciwieństwie do sylogizmu, ma zdolność oddziaływania, tak jak złożone zwierciadło, w którym ludzie mogą rozpoznać siebie jako nie tych, którymi są, ale, tymi którymi mogliby być w swoim najlepszym wydaniu. Platoński mit jest lustrem, w którym nie tylko mogą odzwierciedlić się nadzieje, ale także wysiłki dla samo-rozumienia. Mit, zachowując kontakt z naszym zwykłym samo-rozumieniem, zarazem je pogłębia⁴⁰.

Griswold zauważa, że mit służy odsłanianiu wartości poprzez połączenie realnego zmysłowego wymiaru z tym, co nadzmysłowe, tzn. służy odsłanianiu najgłębszych wymiarów naszej duszy:

To zakorzenienie abstrakcji w konkrecie obejmuje, jak się wydaje, współzależność umysłu i ciała, dyskursu i zmysłów, współzależności implikowanej przez sam mit⁴¹.

W związku z tymi właściwościami mitu, nadaje się on lepiej, niż racjonalny dyskurs, do wyrażenia uczuć, w tym ludzkich pragnień samodoskonalenia się.

Platon *implicite* wyraża przekonanie, że poezja, podobnie jak mity i krasomówstwo, pomimo że mogą brać się z wyższych form duchowego natchnienia nie mają wpisanego poziomu *meta-refleksji*, zatem nie mogą ustalić, jaką rolę pełnią wobec człowieczego świata. Dlatego też Platoński Sokrates nie poprzestaje na poetyckiej obrazowości i zaraz po zakończeniu *wielkiej palinodii* poddaje krytyce jej obrazowy charakter:

I nie wiem, jak w przedstawieniu obrazowym namiętnej miłości dotknęliśmy może tu i ówdzie prawdy, łatwo jednak odbiegając również do nieprawdy zmieszanej z nie całkiem niewiarygodnymi wypowiedziami, w sposób oględnie i przyjaźnie żartobliwy uczciliśmy mego i twojego, Fajdro, pana, Erosa, opiekuna pięknych chłopców, baśniową pieśnią⁴².

Sokrates w pierwszej części utworu daje popis doskonałości swego krasomówczego warsztatu. Później dopiero już w racjonalnym wywodzie wskazuje, że nie wystarczy mieć rację, trzeba umieć dotrzeć do tych, wobec których adresuje się mowę. Platon zatrzymuje się przed ukazaniem rozwiązań; tworzy miejsca niedookreśleń, rebusów, figur retorycznych, ozdabia dialogi baśniowymi obrazami, tworzy niejako dzieło sztuki. Niemniej, nie ma ono zatrzymywać się na jakościach artystycznych, lecz jakości te stanowią element erystyki dla wartości

⁴⁰ G.L. CHARLES: *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, Yale University Press, 1986, s. 147.

⁴¹ Ibidem, s. 148.

⁴² PLATON: *Fajdros*, 265b-c. Przeł. L. REGNER. Warszawa, PWN, 1978.

wyższego rzędu — samodzielnego odkrywania teleologicznego i uniwersalnego punktu odniesienia. Platon podporządkowuje sztukę literacką filozofii. Z kolei filozofia ma być służebną wobec najwyższych zasad. Sztuka jest rozpatrywana w funkcji jej zdolności ukazywania prawdy, bądź kształtowania — w świetle najwyższych wartości — postaw społecznych. Wprawdzie miesza poezję z retoryką, jednakże nasuwa się z tej refleksji klarowna konkluzja. Ktokolwiek wypowiada się o słuszności człowieczych wyborów, wyznacza cele, dokonuje ocen, powinien swój sąd oprzeć o rzetelną argumentację. *Sztuka krytyczna* powinna być zarazem filozoficzna, tzn. powinna zacząć od sprawdzenia zasadności swoich sądów również na drodze *falsyfikacji*. Retor czy artysta powinni być zdolni do porzucenia tych projektów, odośnie których bilans duchowych zysków i strat byłby ujemny. Ktoś, kto nie zna prawdy, nie ma moralnego prawa pouczenia innych. Jest to bowiem sytuacja analogiczna jak z retorem, który wygłasza mowę pochwalną na osła, w przeświadczeniu, że jest to koń, bowiem widok osła pasuje do opisu leksykalnego; wszak zwierzę to podobnie jak koń, ma cztery nogi, kopyta, ogon, duże uszy czy nozdrza⁴³. Taka zamiana opisu może zwiść tylko tych, którzy mniemania przedkładają ponad poznawczą weryfikację sądów. Postulat weryfikacji sądu nie tylko nie przeczy wolności, ale wręcz jest jej warunkiem, bycie wolnym w helleńskiej filozofii oznacza osiągnięcie wewnętrznej koherencji, tj. zestrojenie woli, rozumu i aksjologicznej wrażliwości.

Nie jest prawdą jakoby Platona nie interesowały opisy obrazowe, wyobrażenia czy jakości estetyczne. Twórca Akademii, mówiąc językiem współczesnym, obawia się myślenia metamorficznego, którego liczne przejawy widział w społeczeństwie swoich czasów. Jednakże we własnej twórczości chętnie odwoływał się do świata wyobraźni. Jak wskazuje Kathryn Morgan, w *Timajosie* aż dwadzieścia dziewięć razy użyte są terminy wywodzące się od słowa „eikos”, dla oznaczenia opisów wyobrażeniowych, *probabilistycznych*, które usiłują zbliżyć się do prawdy w takim stopniu, w jakim jest to możliwe⁴⁴. *Timajos* odnosi się to do opisów kosmologicznych czy historycznych, a więc nauk empirycznych, gdzie ścisłe rozumowanie jest niemożliwie. Podobnie jest z aspektami aksjologicznymi wplecionymi w mit o boskim Demiurgu, który wprowadza ład w chaotycznym świecie. Już sam motyw Demiurga pozwala zakładać, że Platonowi zagadnienia artystyczne nie są obojętne. Świat składa się z trzech odwiecznych rodzajów bytu: duchowej natury Demiurga, idei oraz materii. Demiurg — rzeźbiarz świata⁴⁵, porządkuje chaotyczną materię poprzez jej formowanie, zgodne z odwiecznymi ideami. W utworze tym ścisłość logicznej argumentacji przeplata się z niezwykłą

⁴³ Ibidem, 260b-d.

⁴⁴ K.A. MORGAN: *Myth and Philosophy from the pre-Socratics to Plato*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 272.

⁴⁵ Słowo *dēmiourgos* może oznaczać rzemieślnika, twórcę, ale także rzeźbiarza; ponieważ w naszej tradycji rzeźbiarz jest uważany jako bardziej twórczy niż rzemieślnik, to alegoryczne określenie bardziej oddaje sens boga twórcy wszechświata.

dbałością o literackie walory. Słynny badacz kultury starożytnej — Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff — zauważył, że dopiero w *Timajosie* Platon osiąga jedność myśli i wartości artystycznych:

Teraz strukturalna doskonałość filozoficznej myśli [Platona — D.R.] stała się jedną całością. To, co próbował siłą swojej wyobraźni, i czego właściwą formę wyrazu znalazł w zachwycającej Sokratejskiej mowie w *Fajdosie*, w *Timajosie* spotykamy już jako w pełni konsekwentne.

Kto doprowadził do tego, że jego attyckość naprawdę żyje, ten osiągnął najwyższy wymiar ludzkiej mowy; to, co jest racjonalne w *Timajosie* i wzbudza silne napięcie umysłu, jest nagradzane najszlachetniejszymi przyjemnościami, tak jak w archaicznej poezji Ajschylosa. Obaj ci niezrównani artyści greccy odczuwają w sobie demoniczną siłę. Tak jak Michał Anioł wymaga tego od swego materiału jakim jest marmur, tak Platon w niemniejszym stopniu od języka⁴⁶.

Wydaje się ponadto, że do istoty Platońskiego sposobu argumentacji należy gra pomiędzy ścisłą dyscypliną wewnętrzną argumentacji a swobodą obrazowych projekcji, kontrolowanych z kolei przez myślenie na poziomie *meta-krytycznym*. Mit pojawia się tam, gdzie racjonalna argumentacja nie ma dostępu. Platon w wielu miejscach daje do zrozumienia, że nie dysponujemy „boskim oglądem” całości rzeczy, choć do niego powinniśmy dążyć, nasze poznanie ma szereg luk, które potrafi wypełniać nasza wyobraźnia.

Myśliciele presokratejscy zauważali, że poszerzanie przestrzeni rozumienia jest warunkiem osiągnięcia jakościowo wyższych wymiarów człowieczeństwa. Następnie Platon czy Arystoteles zauważali, że pragmatyka stwarza tylko narzędzia realizacji wyższych celów, które odkrywać ma filozofia. Życie praktyczne może spełniać swoje zadania w dłuższej perspektywie tylko wówczas, jeśli nie traci z pola kierunków zasadnego działania i związków pomiędzy poszczególnymi sferami ludzkiej aktywności. Formułowanie kryteriów wiąże się jednak z ryzykiem dogmatyzmu. Niemniej od tego zagrożenia nie są wolne również koncepcje postulujące porzucenie wszelkich porządkujących zasad. Paradoksalnie postulat wyzwolenia twórczości — w ramach pluralizmu zindywidualizowanych postaw — łatwo może prowadzić do swoistego zniewolenia, uniemożliwiając wyłonienie wybitnych przejawów twórczości. W efekcie taki spłaszczony model kultury — wbrew swoim wolnościowym manifestom — jest skutecznym uwięzieniem człowieczego ducha w *Platońskiej jaskini*. Można zauważyć, że o jakości kultury w znacznej mierze decyduje myślenie, które jest osadzone w zdolności rozpoznania wartościowych utworów kultury. Z tego też powodu wydaje się, że warto, aby *paideia* Platońska była w jakiejś mierze adaptowana i w naszej aktualności.

⁴⁶ U. VON WILAMOWITZ-MOELENDORFF: *Sein Leben und seine Werke*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, Zweite Auflage, 1920, s. 599.

Przed wszystkim Platowska dialektyka ułatwia zrozumienie, jak irracjonalne sfery aktywności ludzkiej mogą bezkonfliktowo dialogować ze sferami wymagającymi najwyższej precyzji myślenia, to pozwoliłoby przełamywać sztuczne bariery między humanistyką i naukami przyrodniczymi.

Bibliografia

- ADORNO T.W.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994.
- CHARLES G.L.: *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. Yale University Press, 1986.
- GRISWOLD Ch.L.: *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*. Yale University Press, 1986, 19.
- HEGEL G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Berlin, Verlag von Dunder und Humboldt, 1832, T. 2.
- HEGEL G.W.F.: *Vorlesungen. Über die Geschichte der Philosophie*. Hamburg, Pierre Garniron und Walter Jaeschke. T. 8, cz. 2.
- HARTMANN N.: *Principia. Pisma koncepcyjne z filozofii i socjologii teoretycznej XXVII—XXVIII*. Przeł. A.J. NORAS. Kraków 2000.
- JANKE W.: *Plato. Antike Theologien des Staunens*. 2007.
- MORGAN K.A.: *Myth and Philosophy from the pre-Socratics to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- NIETSCHE F.: *Zur Genealogie der Moral. W: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. v. G. COLLI, M. MONTINARI. Bd. 5. Walter de Gruyter, München, Berlin, New York 1988. „Plato sei der grösste Kunstfeind, den Europa bisher hervorgebracht hat”.
- PLATON: *Fajdros*. Przeł. L. REGNER. Warszawa, PWN, 1978.
- PLATON: *Uczta*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1982.
- PLATON: *Państwo*. Przeł. W. WITWICKI. Warszawa 1990.
- PLATON: *Listy, VII*. Przeł. M. MAYKOWSKA. Lublin 1990.
- SAYRE K.: *Dialectic by negation in thre Dialogues*. W: *Reading Ancient Texts*. Vol. 1: *Presocratics and Plato*. Eds. S. STERN-GILLET and K. CORRIGAN. Leiden, Brill, 2007.
- SCHOFIELD M.: *Fraternité, inégalité, la parole de Dieu: Plato's authoritarian myth of political legitimation*. W: *Plato's Myths*. Ed. C. PARTENIE. Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.
- SIEMEK M.J.: *Wczesny romantyk późnej nowoczesności*. Posłowie do: ADORNO T.W.: *Minima moralia*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 1999.
- WILAMOWICZ-MOELLENDORFF VON U.: *Sein Leben und seine Werke*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, Zweite Auflage, 1920.

Philosophy — a service for the Muses

On the necessity of a dialogue between philosophy and art

Summary

The article attempts to challenge the validity of stereotypical evaluations of Plato's reflection on art, which is often seen as a dogmatic attack on the artistic culture. The author argues, that

one should treat art in dialectical rather than dogmatic model. He indicates the potential variety of interpretations of Plato's *Parmenides*. A reference to dialectical method shows that Plato in his attitude to art has presented only one of two complementary dialectic poles: the founder of the Academy explicitly characterizes art negatively, but also calls for its defense. Author's argumentation shows that the most important premises for reconstruction of Plato's "theory of art" are included in the construction of the dialogues themselves, where aesthetic qualities are treated with comparable care as the logical structure of the line of argument. Author illustrates his reasoning with examples from Plato's myth-crafting (*Symposium*, *Phaedrus*, *Timaeus*). The author discusses the meaning of the genealogical myth, included in the myth of the history of the universe, described by Plato's *Timaeus*. In the conclusion, author contends that Plato's dialectics may also assist our reflections on contemporary issues relating to both artistic culture and its theory.

Key words: Plato's dialectics, Plato's views on art, beauty, ugliness